بلاغة الصورة القرآنية وتجلياتها في الشعر العربي المعاصر

أ(ة). أمينة حاج داود
جامعة وهران

ملخص:

من المتعارف عليه أن للصورة القرآنية جمالياتها وبلاغتها وطرائقها في جذب المتلقي، من خلال تصوير يعيد تشكيل المدلول اللفظي ويجسده محولا إياه إلى صورة محسوسة، وهو بذلك يرتقي بعنصر الخيال لدى المتلقي، ويمارس عليه طقوس إعادة معايشة المشهد وفق صور وخيالات تدخل ضمن دائرة التخييل الحسي، مانحا الصورة حياة وحركة متجددتين. ولأن الصورة القرآنية هي واحدة من أبلغ الصور، وأكثرها تأثيرا في القارئ، كان لابد للشاعر العربي أن يستمد من بعض هذه الصور روحها وظلالها ويوظفها في شعره، ليغدو أكثر فاعلية واستفزازا للمتلقي.

Abstract:

The Quranic image has its importance through its beauty which attracts the reader, it reconstructs the meaning of words and materializes it and thus develops the reader’s imagination which helps him to rebuild the image and the scene, thus he gives life to the story. Arabic poetry took a lot from the Quranic language and images to more effective and influencing poems on the readers.

1- الصورة في المفهوم النقدي:

تعد الصورة واحدة من أهم الركائز التي عني النقد عبر مختلف مراحله بدراستها والتطرق إليها ، أو بتوظيفها شعرا ونثرا ، فمصطلح الصورة ليس ناتجا عن تمخضات الساحة النقدية الحديثة وإفرازاتها المكتظة بالمصطلح، وإنما هي حاضرة وبقوة في تراثنا النقدي والبلاغي، حيث نجد الكثير من النقاد القدامى يتطرقون إليها من خلال ارتباطها الوثيق بالشعر، حيث يرى الجاحظ أن " الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[1]، إن محاولة الجاحظ خلق شبكة مفهوماتية تعنى بالشعر من خلال تمفصلاته صناعة ونسيجا وتصويرا، تبين لنا أهمية الصورة كإحداثية لابد من توفرها ليتمكن الشاعر من رسم معلمه الشعري، ضمن مجال اللغة والخيال، رسم يمكنه من خلاله أن يصل إلى المتلقي ويستفزه، إذ أن خلو الشعر من الصورة واعتماده على الصناعة والنسيج يجعله كلاما باهتا فارغا من الحرارة والتأثير، ومن ثمة فإن تلقيه سيكون سلبيا.

ومن أمثلة حضور الصورة في النقد القديم نجد عبد القادر الجرجاني يقول: فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزائها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلائم بينها مع ذلك أتم والائتلاف أبين كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب" [2] ، وبالتالي فإن للصورة الشعرية بعض

[1] الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ومصطفى البالي الحلبي، القاهرة، 1948، ص 121.

[2] عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003، ص 112.

الخصائص التي تمنحها الريادة وتكثف حضورها وتجعلها أقرب إلى النفس وأطرب للسمع وأكثر تأثيرا في المتلقي، ومن هذه الخصائص اجتماع المتنافر ضمن توليفة تعمل على مبدأ المفارقة، وتحاك لتجمع النقائض وتشكلها في صورة واحدة غنية بجميع أطياف المفردات، لتصنع في النهاية مشهدا متكاملا تتعايش فيه الكلمات والخيالات.

لم يقتصر حضور الصورة على النقد القديم فقط، بل امتد ليطال النقاد المحدثين والمعاصرين، حيث اعتبر الناقد جابر عصفور أن " الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير " [1]، ومن ثمة فإن الصورة الفنية هي سبيل آخر لتوظيف مفردات معينة توظيفا خاصا، يمكن من خلاله أن نحصل على صورة ما، نظفر من خلالها على دلالة معينة، ونكون قد ابتعدنا عن طرق التعبير المستهلكة من ناحية، ونكون قد استطعنا أن نضمن عنصر التأثير الذي يجب توفره خاصة في الشعر، كما نجد مصطفى ناصف يعتبر أن " الصورة في الأدب تطلق عادة للدلالة على ماله صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات"[2] .

---

[1] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الثالثة، 1992، ص 323.

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983،ص 03.

2- الصورة الوجه الآخر لحضور الخيال :

لا يمكن الحديث عن الصورة دون التطرق إلى الخيال كعنصر دينامكي كبير، يدخل في تكوين الصورة و زيادة فعاليتها وقدرتها على التفوق على المعهود، و الابتعاد عن المستهلك، واختراقها لأنظمة التلقي واستفزازها للمستقبلات الإدراكية، وتمكنها من بعث خيال المتلقي، وجعله يتقمصها ويتعايش معها، ومن ثمة تؤثر فيه ." فالصورة هي أداة الخيال ، ووسيلته ، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[1]. ولأن الصورة سليلة الخيال ومظهره وسبيله إلى التجلي، فإن الشاعر المقتدر هو الذي يعمل على استنطاق جميع مكوناته التخييلية للتأسيس لصورة تمكنه من تجسيد هذا الخيال وأنسنته في الكثير من الأحيان، ليبلغ هدفه التأثيري عبر جهاز اللغة، ف " الخيال : مصدر كل صورة في الشعر وكل صورة تتشكل في الخيال قبل أن تتشكل في اللغة"[2] .

تبرز أهمية الخيال في كونه الوقود الذي يتم إحراقه عبر جهاز اللغة كي يدير عجلة الصور والمشاهد ف" كل فلذة من الأدب تكتسب أدبيتها بقدر ما تحتل من رقعة الخيال، فأشكال الأدب – في حقيقة الأمر– إنما هي قطع من خيمة التخييل، قد تطول أو تقصر، ترتفع أو تنخفض، تتجلى في ألوان

---

[1]جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص14.

[2]ماهر دربال، الصورة الشعرية في ديوان أنشودة مطر لبدر شاكر السياب، مطبعة السفير، تونس ، ص 107.

بهيجة أبو باهتة "[1]، من الملاحظ من خلال هذه العبارة أن الناقد المصري **صلاح فضل** يريد أن يجعل من الخيال عنصرا مهما لا يمكن التغاضي عنه أو تجاهله للوصول بالنص والارتقاء به إلى الأدبية، وهذا رأي يشاطره فيه **حازم القرطاجني** حينما يعرف الشعر بأنه " كلام موزون متخيل"[2] ، ومن ثمة فإن الخيال عنصر أولي وأساسي في صناعة الشعر .

3- الصورة القرآنية وخصائصها :

من المتعارف عليه أن للصورة القرآنية جمالياتها وبلاغتها وطرائقها في جذب المتلقي، من خلال تصوير يعيد تشكيل المدلول اللفظي ويجسده، محولا إياه إلى صورة محسوسة، وهو بذلك يرتقي بعنصر الخيال لدى المتلقي، ويمارس عليه طقوس إعادة معايشة المشهد وفق صور وخيالات تدخل ضمن دائرة التخييل الحسي، مانحا الصورة حياة وحركة متجددتين .

حيث يعد " التصوير الفني الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسوسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة ، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو

---

[1] صلاح فضل، صور القراءة وأشكال التخيل، الجزء الثاني، دار الكتاب المصري، القاهرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى 2007، ص 247.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان، 1986، ص 89

مشهد وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسدة مرئية، فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة ، فيها الحياة وفيها الحركة، فإذا أضاف إليها الحوار، فقد استوت لها كل عناصر التخييل، فما يكاد يبدأ العرض حتى يحيل المستمعين نظارة وحتى ينقلهم إلى مسرح الحوادث الأول ، الذي وقعت فيه أو ستقع"[1]، تحمل الفقرة الآنفة خاصية من أهم خصائص الصورة القرآنية وهي خاصية منح الحياة للصورة ونفث روح الحركة بها، وتشخيصها وتجسيدها، هذه الحياة التي ما تنفك الصورة القرآنية عبر بلاغتها المنقطعة النظير تمنحها للصورة فتبتعد بها من حالة السكون إلى حالة الحركة، وهي الحالة التي تستطيع مجاراة طبيعة النفس البشرية وسبر أغوارها، والتأثير بها، حيث نجد أن " القليل من صور القرآن هو الذي يعرض صامتا ساكنا أما أغلب الصور ففيه حركة مضمرة أو ظاهرة، حركة يرتفع بها نبض الحياة، وتعلو بها حرارتها، وهي حركة حية، مما تتبض به الحياة الظاهرة للعيان، والحياة المضمرة في الوجدان، هذه الحركة هي التي نسميها " التخييل الحسي" وهي التي يسير عليها التصوير في القرآن. لبث الحياة في شتى الصور مع اختلاف الشيات والألوان[2]، إلا أن الصورة في القرآن ليست كمثيلاتها من الصور في غيره، من حيث الدور التي يجب أن

[1] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، القاهرة ، الطبعة التاسعة، 1980 ، ص 34.

[2]سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق ، ص 63.

تقوم به فهي " ليست عملا فنيا مقصودا لذاته، إنما وسيلة لتبليغ الدعوة الإسلامية وتثبيتها وتعميقها عن طريق الإمتاع والإقناع" [1].

ونجد هذا التخييل الحسي في قوله تعالى ﴿ **مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاء غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاء حَمِيماً فَقَطَّعَ أَمْعَاءهُمْ**﴾[2] إن الصورة القرآنية التي نحن بصدد مشاهدتها هنا هي صورة انهار من لبن وخمر وماء وعسل وثمرات مختلف ألوانها، وفي نفس الوقت ومن زاوية أخرى، نجد مشهدا تصويريا لأولئك الخالدين في نار جهنم، والذين يشربون ماء حميما يقطع الأمعاء؛ إن تقاطع الصورتين واحتوائهما على عنصر التناقص عزز من المكون الحسي واستنفر الطاقات الخيالية، لإعادة رسم تفاصيل هذه الصور داخل وعي المتلقي، ما منح الصورة قوة تأثيرية عليه.

هذا وتعد خاصية التجسيم الفني هي ألأخرى ذات فاعلية عظيمة، ولعل كلمة التجسيم هنا إنما المقصود منها بعدها الفني، ولذا نجد صاحب التصوير الفني في القرآن يقول: " ونحن نستخدم كلمة التجسيم بمعناها الفني لا بمعناها الديني، بطبيعة الحال، إذ الإسلام هو دين التجريد والتنزيه"[3] ، هذا وقد تحدث ماهر فهمي عن الصورة على أنها " تجسيم لمنظر حسي أو

[1] محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تلمسان، 1995.

[2] سورة محمد، الآية 15.

[3] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق ، ص 185.

مشهد خيالي، يتخذ اللفظ أداة له ، وهناك بلإظافة إلى التجسيم ، اللون، الظل، والإيحاء والإطار، وكلها عوامل لها قيمتها في تشكيل الصورة وتقويمها، ومن أمثلة حضور هذه الخاصية في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ **بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ** ﴾[1] ، حيث يمكننا أن نستشف البعد التشخيصي لكلمة الحق بحيث تشخص لتصبح كتلة تقذف على الباطل فتدمغه فإذا هو زاهق.

التناسق الفني خاصية أخرى قد تضاف إلى ما سبق، حيث أننا نجدها في قوله تعالى: ﴿ **وَالَّذِينَ كَفَرُوا يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ وَالنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ** ﴾[2]، إذ نلحظ التناسق الوارف بين فئة ظالمة من الناس لا هم لها إلا الأكل والتمتع وبين الأنعام التي تشاركها نفس الهم.

4- الصورة القرآنية في الشعر المعاصر

4-1 محمود درويش وتوظيف الصورة القرآنية:

تلك بلادنا حبلى بنا ... فمتى ولدنا؟

هل تزوج آدم امرأتين؟ أم أنا

سنولد مرة أخرى

لكي ننسى الخطيئة؟[3]

للوهلة الأولى تبدو هذه الأسطر الشعرية خالية من معالم الصورة ، ولكننا وما إن نعيد قراءاتها بشيء من التروي، حتى نستشف الصورة القرآنية

[1] سورة الأنبياء ، الآية 18.

[2] سورة محمد، الآية 13.

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، 2004، ص 46.

التي تختفي وراء هذا النسيج اللغوي، تستوقفا لفظة الخطيئة لتجعلنا نستحضر بدءا قوله تعالى : ﴿**وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ(35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36)** ﴾ [1] ،تبدأ الأسطر الشعرية لهذا المقطع الدرويشي لتصور لنا بلادا تحمل أجنتها في أحشاءها وكأنها تخشى أن تلدهم، ويتساءل الشاعر في سكون فمتى ولدنا؟ هل تزوج آدم امرأتين ...حواء والبلاد ، أم أنا سنولد مرة أخرى لكي ننسى الخطيئة ، وهنا تتقاطع هذه الصورة مع الصورة القرآنية ﴿ **فأزلهما الشيطان عنها , فأخرجهما مما كانا فيه. .**﴾[2]

"ويا للتعبير المصور:(أزلهما). . إنه لفظ يرسم صورة الحركة التي يعبر عنها ،وإنك لتكاد تلمح الشيطان وهو يزحزحهما عن الجنة , ويدفع بأقدامهما فتزل وتهوي !"[3]، إن هذه الصورة بكل هذا التدفق الدلالي الذي تحتويه بين جوانبها، وظفها **درويش** من أجل أن يصنع مشهدا يحاكي مشهد النعيم الذي كان فيه حينما كان جنينا في أحشاء البلاد، ينعم بالدفء والراحة والسكينة والأمان، ومشهد آخر هو مشهد بائس يدل على فقدان كل تلك الجنان، والنزول من الفردوس إلى الأرض، والتخلي عن النعيم بسبب خطيئة، فأي خطيئة تداعت أمام ضمير الشاعر، كي يجعلها في ميزان واحد مع الخطيئة الأولى، وأي شيطان هذا الذي نزغ بينه وبين أرضه فلفظته بعيدا عنها إلى المنافي؟.

---

[1] سورة البقرة الآية 35-36.

[2] سورة البقرة الآية 36.

[3] سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، الطبعة العاشرة، 1982، المجلد الأول، ص 58.

أقول لصاحبي : من أين جاء ابن الغزال؟

يقول: جاء من السماء. لعله " يحي"

رزقت به ليؤنس وحشتي[1]

إن الصورة التي يمكن وبكل بساطة استشفافها من هذا المقطع الشعري، هي صورة وحدة عارمة تفترس وقت الشاعر، وتتلاعب بنفسيته، تجعلنا نتصوره وهو قابع في زاوية من غرفة في منزل كبير، لا أنيس له، فقط الصمت يلتهم أنفاسه، ثم فجأة يأتيه الفرج من السماء، كأنه بشرى، إن استلهام الصورة القرآنية هنا وتوظيفها في هذا المقطع يدل على مدى الفرحة العارمة التي غمرت الشاعر حينما وجد ابنا لغزال في الحديقة، بكل ما يحيل إليه ابن الغزال من بهجة وحركة وبراءة، تلك الصورة التي كان درويش قد افتقدها في وطن عامر بالألم والضنك والظلمات، لا مساحة فيه للجري والقفز بحرية، فحتى الأطفال فيه خطواتهم محسوبة بمسافة تفصلهم عن دبابة أو بندقية قناص، فما إن رأى صاحب درويش هذا الغزال الصغير حتى انتشرت بين جنباته البشرى، وامتطت أوردته فرحة غامرة، التقطها درويش واستلهم تفاصيلها من صورة انتظار سيدنا زكريا عليه السلام قدوم ابنه وفرحته بمجيئه وتضرعه الكبير. حيث أنه "إنه يناجي ربه بعيدا عن عيون الناس , بعيدا عن أسماعهم ،في عزلة يخلص فيها لربه ,ويكشف له عما يثقل كاهله ويكرب صدره ويناديه في قرب واتصال:(رب . .)بلا واسطة حتى ولا حرف النداء"[2]، ليسقط هذه الصورة على صاحبه الذي طويلا ما انتظر قدوم فرحة صغيرة،

---

[1]محمود درويش، الأعمال الجديدة، مرجع سابق، ص 69.

[2] سيد قطب، في ظلال القرآن، مرجع سابق، المجلد الرابع، ص 2302.

وكثيرا ما ناجى ربه أن يمنحه ونيسا، ثم جاءته البشرى، فشعر بأنه يشبه زكريا الذي رزق بيحي على كبر كما رزق هو بغزال منحه بعض الفرح المسلوب، وآنس وحشته وملأ عليه غربته. "قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً (4) وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِن وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِراً فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيّاً (5) يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيّاً (6) يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَى لَمْ نَجْعَل لَّهُ مِن قَبْلُ سَمِيّاً (7)"[1]

... سبع سنابل تكفي لمائدة الصيف

سبع سنابل بين يدي . وفي كل سنبلة

ينبت الحقل حقلا من القمح.[2]

بمجرد أن تقع عين المتلقي على هذه الكلمات الشعرية حتى يستحضر قوله تعالى ﴿ **مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّئَةُ حَبَّةٍ وَاللّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ وَاللّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ (261) الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللّهِ ثُمَّ لاَ يُتْبِعُونَ مَا أَنفَقُواُ مَنّاً وَلاَ أَذًى لَّهُمْ أَجْرُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ وَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ (262)**[3]﴾ عندما نتأمل هذه الآيات من الناحية الفنية ، من ناحية بنية الصورة، كيف يمكن أن تقود هذه البنية إلى أداء ذلك الهدف السامي. نجدها تتحدث عن طرفين للصورة، مشبه ومشبه به، المشبه جمع مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللّهِ

[1] سورة مريم، الآية 4،5،6،7.

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة، مرجع سابق، ص287.

[3] سورة البقرة ، الآية 261،262.

والمشبه به مفرد كَمَثَلِ حَبَّةٍ وهذه هي المفارقة الأولى فأنت تظن أنك تبحث عن تكبير شيء ، فإذا بك للوهلة الأولى تصغره، أنت عادة عندما تريد أن تصور ضخامة إنسان تقول ، إنه كالنخلة ، كالجبل، المشبه به دائما يكون أكبر في الدلالة من المشبه، هنا تبدأ الصورة عكسية، حيث نجد (مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ) من روعة التصوير في الذكر الحكيم أنه يقدم موجة أولى للذهن الذي يتلقى ، وقد تكون هذه الموجة تصويرية مكثفة كما حدث في مسألة الحبة والسنابل المضاعفة " [1] ، استطاع درويش بما يملك من حرفية شاعر مقتدر أن يسترق هذه الصورة المتنامية، ويوظفها في قصيدته: في يدي غيمة وهنا لابد من الإشارة إلى علاقة الغيم والمطر بالزرع، فصورة السنابل التي تنبت حقلا والعدد سبعة بما يحفل به من بعد ديني يحيل إلى الكمال، كلها إحداثيات وظفها الشاعر لتخدم صورته التي أراد أن يوصلها للمتلقي.

هل هممت بها ، يا جميل ، على عكس
ما قال الرواة، وهمت بك؟[2]

لا أحد يقف عند هاذين السطرين الشعريين، ولا يستحضر يوسف عليه السلام وهو في قصر العزيز، وقد غلقت الأبواب، وصدت النوافذ، وهو هناك وحده بقلبه المنيب إلى الله بينما امرأة العزيز تراوده عن نفسه، ﴿**وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ**

[1] أحمد درويش ،عزة جدوع، البلاغة القرآنية ، دراسة في جماليات النص القرآني، سلسلة علوم البلاغة العربية، الطبعة الأولى، 2010، ص 136، 137، 138.

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة، مرجع سابق، ص 654.

رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ (23) وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَن رَّأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاء إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ (24)﴾[1] إنه " تصوير واقعي صادق لحالة النفس البشرية الصالحة في المقاومة لدعوة سافرة من هذه المرأة مما يبين أنها ليست دعوتها الأخيرة إنما اضطرت إليها اضطرارا، فالفتى يعيش معها وقوته وفتوته تتكامل ، بينما تكتمل أنوثتها وتتضج ، مما يوحي أنه قد سبق هذه الدعوة السافرة إغراءات شتى[2]، وحده درويش يستطيع أخذ الصورة القرآنية واستنزافها ليرسم من خلال خيالاتها وأفكارها وأطيافها صورة جديدة، تتماشى والمشهد الذي هو بصدد الحديث عنه، إنه يساءل التاريخ الذي أخبرنا أنه لم تكتب حياة لعشاق حضارة الصحراء، وأنهم ماتوا دون حبهم، وهم لا يملكون منه إلا بضع نظرات والكثير من الخواطر،.. يقف درويش يسئل جميلا إن كان هم ببثينة وهمت به ، إن كان جرى بينهم فعل للحب هتك بكارة العفة التي الصقت به أم أن الرواة صدقوا في قولهم .

4-2 نزار قباني وتوظيف الصورة القرآنية:

أحبيني..
بكل توحش التتر
بكل حرارة الأدغال.. كل شراسة المطر..
ولا تبقي ولا تذري[3]

---

[1] سورة يوسف ، الآية 23، 24.

ينظر، سيد قطب في ظلال القرآن ، مرجع سابق، المجلد الرابع، ص 1981. [2]

[3] نزار قباني، قصائد متوحشة، ، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثامنة عشر ، 2001، ص20.

لم يكن درويش وحده الذي أخذ من الصورة القرآنية أبعادها وأطيافها ووظفها في شعره، فنزار قباني أيضا وفي أكثر من موضع نجده يستلهم من القرآن الكريم بلاغة صورته وقوتها وشدة تأثيرها في المتلقي، ليستخدمها بما يخدم صورته الشعرية، وفي هذه الأبيات نجده يستحضر وبقوة قوله تعالى﴿**سَأُصْلِيهِ سَقَرَ (26) وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ (27) لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ (28)**﴾[1] ، فسقر هنا التي تعني جهنم " تكنس كنسا ، وتبلع بلعا ، وتمحوا محوا، فلا يقف لها شيء ، ولا يبقى وراءها شيء، ولا يفضل منها شيء" [2] ،حاول **نزار قباني** أن يستفيد من هذه الصورة العامرة بتفاصيل اللاشيئية، حيث أن جهنم وبكل الوسائل والقوة و الشدة التي منحها الله إياها لا تبقي ولا تذر على الظالمين، فكأنه يريد من امرأته وبكل وسائلها وبكل قوتها وعنفوانها، أن تحبه بكل طاقتها ومقدورها وأن لا تترك سبيلا إليه ، هنا أيضا نستطيع أن نلتمس صورا أخرى وهي صورة الفناء عند الصوفية، ويمكن أن نسقط هذه الصورة على صورة الفناء في جهنم، ورغم اختلافهما وتباين تفاصيلهما ومرجعية كل منهما، إلا أنهما يلتقيان في مبدأ الفناء الكلي، صورة أخرى ترتسم في الأفق وهي صورة الاحتراق التي غالبا ما تكون لصيقة بالحب، فالمحبون كلهم يسعون إلى تمثيل الحب ولوعته بالاحتراق، ولأن **نزار** شاعر المرأة والحب، فقد كان لابد له وهو يستعير هذه الصورة المستعرة، أن يأخذ أقصى درجات النار والحرارة والاحتراق، وهي سقر كي يضمنها صورته الشعرية.

---

[1] سورة المدثر ، الآية 26، 27،28.

[2] سيد قطب، في ظلال القرآن ، مرجع سابق، المجلد السادس، ص 2900.

أحبيني..

ولا تخشي على قدميك، سيدتي ، من الماء [1]

قد تبدو الصورة المأخوذة من القرآن الكريم هنا هلامية وضبابية وغير مفهومة تماما، ولكن وإن دققنا ولو قليلا، فإنه لا يسعدنا إلا أن نستحضر صورة سليمان عليه السلام مع الملكة بلقيس، وهو يأمرها بأن تدخل الصرح، وما إن تقع عيناها عليه، حتى تظن أنها ستخوض تلك اللجة ، فتكشف عن ساقيها ، ولكن سليمان عليه السلام يطمئنها ويخبرها أنه صرح ممرد من قوارير، كما جاء في قوله تعالى : ﴿ **قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ44** [2] ﴾ فنزار هنا أيضا يطمئن حبيبته ويقول لها ، أحبيني ولا تخشي سيدتي من الماء، هذه هي الصورة الظاهرة البارزة أما الصورة المتوارية خلف حجب هذا النسيج اللغوي الشعري، فهي صورة الشاعر الملك السيد، حيث يمتزج الأمر مع الرجاء في الفعل أحبيني، حينما يطلب منها في الأبيات التالية أن تحبه بأخطائه وزلاته.

من حسن حظك أن غدوت حبيبتي..

زمنا قصيرا..

فأنا نفخت النار فيك..

وكنت قبلي زمهريرا.. [3]

---

[1] نزار قباني، مرجع سابق، ص24.

[2] سورة النمل ، الآية 44.

[3] نزار قباني، قصائد متوحشة، ، مرجع سابق، ص33.

لا أحد يذكر الزمهرير إلا ويذكر البرد القارس، وهو شكل من أشكال العذاب في الآخرة، ولأن الشاعر يود أن يحيلنا إلى صورة حبيبته قبل أن تحبه وهي وحيدة يفترسها الوقت، الذي لا ينتهي، معذبة باردة ..فارغة، ليأتي هو وحبه، فينفخ النار فيها فتغدو مرتاحة مطمئنة دافئة، ويستلها من عذابها ووحدتها. كما أنه يريد أن يرسم لنا صورة حبيبته وهي تنعم بالراحة والرخاء والنعيم المقيم فيستذكر قوله تعالى: ﴿ **مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْساً وَلَا زَمْهَرِيراً** (13)﴾[1].

4-3 أمل دنقل والصورة القرآنية :

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف

وتفرقوا[2]

أمل دنقل واحد من الشعراء العظماء الذين يحسنون رسم الصور واستنطاقها، كما ويحسنون التعامل معها وتحويرها من صورة ساكنة هادئة، إلى صورة دينامية حافلة بالحركة والتجدد، وهذا هو حال الأبيات التي بين أيدينا حيث يستحضر فيها صورة إخوة يوسف الحاقدين في قوله تعالى:﴿ **وَجَاؤُواْ أَبَاهُمْ عِشَاء يَبْكُونَ (16) قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لِّنَا كُنَّا صَادِقِينَ (17)**﴾[3] ، ويتقن بحرفية

---

[1] سورة الإنسان، الآية، 13.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مريولي القاهرة ، الطبعة 1987، ص 69.

[3] سورة يوسف ، الآية 16-17.

عالية توليفها مع الصورة الشعرية التي يريد أن يوصلها للمتلقي حيث أن " الصورة الشعرية تنقل إلينا الفكرة التي " انفعل" بها الشاعر، وليست الصورة التي يكونها خيال الشاعر إلا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يضمن له انتقال مشاعره وانفعالاته وأفكاره إلينا على نحو مؤثر[1]، في محاولة لإسقاط النظرية التي تحويها هذه الفقرة سنستنتج أن الشاعر أمل دنقل، انفعل بصورة إخوة يوسف ونفاقهم وحقدهم وكذبهم ومكيدتهم وتدبيرهم، كل هذه الصورة التي يغلب عليها الطابع النفسي لم يجد الشاعر ما يجمعها إلا صورة إخوة يوسف فقام باستخدامها لينقل مشاعره وأفكاره.

أيلول الباكي في هذا العام

يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام

تسقط منه سترته الزرقاء.... الأرقام

يمشي في الرواق : يشير بنبوته الدموية ليلة أن وفق على درجات القصر الحجرية

ليقول لنا: إن سليمان الجالس متكئافوق عصاه

قد مات ولكنا نحسبه يغفو حين نراهأواه[2]

" إن الشاعر يفكر بالصور ، والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية"[3]، وهي اللغة الوحيدة التي يمكنها أن تحتوي عنفوان وشراسة المخيلة الشعرية تماما كما يريد الشاعر ويرضى، ولذا لجأ أمل دنقل لصورة سليمان

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، الطبعة الثامنة، 1982، ص 103.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص 127.

[3] عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر 1981، ص 43.

عليه السلام بعد موته، وتقمصها، ليروي من خلالها ملحمة فقدان كل شيء حتى الروح، " وقد روي أنه كان متكئاً على عصاه حين وافاه أجله؛ والجن تروح وتجيء مسخرة فيما كلفها إياه من عمل شاق شديد؛ فلم تدرك أنه مات، حتى جاءت دابة الأرض .قيل الأرضة، التي تتغذى بالأخشاب، وهي تلتهم أسقف المنازل وأبوابها وقوائمها بشراهة فظيعة، في الأماكن التي تعيش فيها.فلما نخرت عصا سليمان لم تحمله فخر على الأرض .وحينئذ فقط علمت الجن موته"[1].

أبحث عن مدينتي

يا ارم العماد

يا ارم العماد

يا بلد الأوغاد والأمجاد[2]

رغم أن الصورة هنا يغلب عليها طابع المباشرة مع القرآن الكريم في قوله تعالى :﴿ **اَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ (6) إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ (7) الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ (8) وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ (9) وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ (10) الَّذِينَ طَغَوْا فِي الْبِلَادِ (11) فَأَكْثَرُوا فِيهَا الْفَسَادَ (12) فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ (13) إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ (14)**﴾[3] ،إلا أنها ذات كثافة دلالية مهيبة، حيث إن هذه الأبيات تحيلنا إلى " عاد إرم " وهي عاد الأولى، وقيل :إنها من العرب العاربة أو البادية، وكان مسكنهم بالأحقاف وهي

---

[1] سيد قطب، في ظلال القرآن، مرجع سابق، المجلد الخامس، الآية، 2900.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص 231.

[3] سورة الفجر، الآية 6- 7-8-9-10-11-12-13-14..

كثبان الرمال في جنوبي الجزيرة بين حضرموت واليمن، وكانوا بدوا ذوي خيام تقوم على عماد، وقد وصفوا في القرآن بالقوة والبطش، فقد كانت قبيلة عاد هي أقوى قبيلة في وقتها"[1] فالشاعر هنا وكأنه يبحث عن مدينة بائدة ، بلد كانت بالأمس للأمجاد والأوغاد فمجدها أنها كانت من أقوى البلاد في عصرها، لكنه لم يعد لها وجود.

ورأيت ابن آدم يردي ابن آدم، يشعل في المدن النار

يغرس خنجره في بطون الحوامل[2]

" إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيرا من الصور التي تبدو غير حسية ، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها"[3]، وهذا بالضبط ما نجده في هذه الصورة الشعرية ، فبالعودة إلى الصورة القرآنية لا يسعدنا إلا أن نتمثل قصة هابيل وقابيل وتلك الصورة أو اللحظة التي يقتل فيها الأخ أخاه، دونما مراعاة لأي شيء، لا لروابط الأخوة ولا للدين ولا حتى يستجيب لإنسانيته وضميره، إنها صورة عنيفة يتجرد فيها الإنسان من كل شيء، هذه الصورة استعارها الكاتب من القرآن الكريم ليوظفها في مقطعه الشعري، كي تؤدي وظيفتها :﴿**وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ**

[1] سيد قطب ، في ظلال القرآن، مرجع سابق، المجلد السادس، 3903.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص 270.

[3] سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصف الجنابي، مالك ميري ، سلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص 21.

أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاء الظَّالِمِينَ(29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) ﴾[1].

4-4 بلاغة الصورة القرآنية في الشعر الجزائري :

من علامته

إذا تكلم اختصر الأمكنة

والزمان...

في يديه عصا

وبقايا رجل يبغيان

ومرايا مبعثرة تبعث

القلوب على الغثيان

من علاماته

ليس عيسى ولا...

شاعر...

بل هما شاعران[2]

كثير من الشعراء الجزائريين يلجئون إلى أهم خاصية من خصائص الصورة القرآنية ويوظفونها في شعرهم، ليمتلك ذاك التناسق الفني الذي من خلاله يستطيع النفاذ إلى المتلقي، والاستحواذ على مشاعره، والصعود إلى خشبة مخيلته ببساط لتأدية الأدوار التي من شأنها التأثير فيه ، في هذه

[1] سورة المائدة ، الآية 27-28-29-30.

[2] عبد الكريم قادري، فاصلة، دار الكاتب للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ، 2012، ص 14.

الأسطر الشعرية نجد الشاعر الجزائري **عبد الكريم قادري** يوظف أكثر من صورة بتناغم كبير، ويجمع لنا مختلف الأطياف والظلال ليرسم لنا في النهاية، صورة شعرية تلتقي فيها ثلاث صور من القرآن الكريم، وهي: صورة موسى عليه السلام وعصاه المعجزة التي فلق بها البحر وتحولت ثعبانا، وصورة عيسى عليه السلام ومعجزاته المبهرة، وصورة البحر والنهر ومستويات ارتفاع الماء، فلا أحد منهما يبغي على الآخر . وأما الآيات المأخوذ منها هذه الصور فهي تباعا قوله تعالى : ﴿**فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ (32)**"[1] ، **مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ) (19) بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَّا يَبْغِيَانِ (20)**"[2] ، "**وَرَسُولاً إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُم بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْراً بِإِذْنِ اللّهِ وَأُبْرِئُ الأكْمَهَ والأَبْرَصَ وَأُحْيِـي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللّهِ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ (49)**﴾[3].

بالعودة إلى الصورة القرآنية فإنه يتعين علينا ونحن نقف أمام هذا التوليف الذي استطاع من خلاله الشاعر أن يؤلف بين ثلاث صور، لكل منهما خصائصها ومناسبتها وأحداثها وتفاصيلها، وكذا رونقها، بانسيابية عالية، جعلتنا نحس وكأن الصور تتوالى ضمن مشهد واحد متناسق متآلف منسجم، لا اختلال فيه ولا يشكو من التشظي والتشتت، لا على مستوى الصورة الموظفة، ولا حتى على مستوى الظلال التي تلقي بها هذه الصورة في مخيلة المتلقي،

[1] سورة الشعراء، الآية 32.

[2] سورة الرحمن ، الآية 19-20.

[3] سورة آل عمران ، الآية 49.

ولذا كان لزاما علينا أن نبحث عن القاسم المشترك بين مختلف هذه الصور القرآنية، لنفهم سبب توظيفها في هذه الأسطر الشعرية ، يمكننا القول أن أبسط عملية حساب لهذا القاسم ستحيلنا مباشرة إلى ظاهرة المعجزة، فعصا موسى هي معجزة متحولة متغيرة، حيث أنها تحولت إلى ثعبان مبين قضى على فرعون وسلب أفئدة السحرة فانقلبوا ساجدين مؤمنين برب موسى وهارون، كما أنه ضرب بها البحر فانفلق فكان كل فلق كالطود العظيم، أما عيسى فقد كانت معجزته شفائية يشفى الأعمى والأبرص ويحي الموتى بإذن الله، وبالنسبة للبحر والنهر والمرج الذي بينهما والذي يحول دون أن يبغي أحدهما على الآخر، فهنا أيضا نلتمس ظاهرة الإعجاز ،ولكي يبلغ الشاعر عبد الكريم قادري المتلقي الرسالة التي يود إيصالها من خلال أسطره الشعرية التي عنونها بالنبوءة، وظف هذه الصورة القرآنية ليبين لنا أن الشخص الذي يتكلم عنه إنما هو شخص ذو معجزة ما، ربما هي معجزة قول الشعر ونظمه .

(كاف.. ها..يا.. عين..صاد)

تأخر عني المخاض وبطني استحت من عيون البعاد/ العباد

وهذا الجنين الذي لم ألد

رأى النخل خارج هذي المدينة

– رأى النخل أبعد من مولده

ولما هززت جذوع البلاد ولم يسقط الرطب في موعده

– أفي الشعر ما يستحق الحياة؟[1]

[1] محمد طيبي ، فوق المعنى، منشورات أرتيستيك، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007، ص 34-35.

منذ اللحظة الأولى التي تطأ فيها عين المتلقي على هذه الكلمات، لايسعه إلا استحضار قوله تعالى من سورة مريم : ﴿ **وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَاناً شَرْقِيّاً (16) فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَاباً فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَراً سَوِيّاً (17) قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَن مِنكَ إِن كُنتَ تَقِيّاً (18) قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَاماً زَكِيّاً (19) قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيّاً (20) قَالَ كَذَلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِّنَّا وَكَانَ أَمْراً مَّقْضِيّاً (21) فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَاناً قَصِيّاً (22) فَأَجَاءهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْياً مَّنسِيّاً (23) فَنَادَاهَا مِن تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيّاً (24) وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً (25) فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْناً فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَداً فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْماً فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيّاً (26)** ﴾[1] يمكننا أن نستحضر صورة مريم عليها السلام وقد جاءها المخاض إلى جذع النخلة، بكل ما يحيل إليه المخاض من ألم يعتصر أحشاءها، وهي هناك تحت جذع النخلة وحيدة يمزق الألم والحزن فؤادها، حتى أنها تتمنى لو كانت نسيا منسيا.

اختار الشاعر محمد طيبي هذه الصورة المؤلمة التي تهتز لها إنسانية الإنسان بمجرد أن نعيد معايشة تفاصيلها وآهاتها، لقصيدة بعنوان مكابدات، وحين نسقط العنوان لوحده على تفاصيل قصة مريم عليها السلام، وهي تتخذ من أهلها مكانا قصيا لتضع مولودها بعيدا عن أعينهم، سنجد تطابقا كبيرا،

[1] سورة مريم ، الآية 16–26 .

ولذا نستطيع القول أن الشاعر وفق إلى حد كبير في اختيار الصورة التي يعبر بها عن الكبد، يبدأ الشاعر بالقول تأخر عني المخاض وبطني استحت من عيون البعاد/ العباد، ونحن نعلم أنه كلما تأخر المخاض، كلما طالت فترة الألم التي لا تزول إلا بنزول الجنين، هذا الذي أراده الكاتب أن يرى النخل ابعد من مولده، فإن كانت مريم عليها السلام أوحي إليها بان تأكل وتشرب وتقر عينا ولا تحزن، فإنه هز جذوع البلاد، ولم يسقط الرطب وكأنه يريدنا أن نتصور معه حالة مريم عليها السلام، لو أنها ومع كل ذاك الألم والتعب والوحدة والعزلة، لم تجد ما تأكله ولا ما تشربه، ولم ينادها من تحتها لا تحزني ، إن الشاعر استطاع ببراعة أن يأخذ من الصورة القرآنية ما يخدم غايته الشعرية ويحاول أن يتصور تفاصيل أخرى لها .

أخرجت مثقال حبة العشق..

فوسعت نورا عشبها ملأ الذهاب

ساعتها الخاطر ألهاني ..[1]

تتوارى خلف هذه الأسطر الشعرية صورة قرآنية غاية في الدقة والجمال والاكتمال، وهي صورة مثقال ذرة من الخير أو الشر في قوله تعالى : ﴿**يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتاً لِّيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ (6) فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْراً يَرَهُ (7) وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرّاً يَرَهُ (8)**﴾[2] حيث أن مثقال الذرة، " تحضر ويراها صاحبها ويجد جزاءها ! . . . عندئذ لا يحقر "الإنسان" شيئا من عمله . خيرا كان أو شرا . ولا يقول:هذه صغيرة لا حساب لها ولا وزن . إنما يرتعش وجدانه

[1] طلال ضيف، حديث الرمل، منشورات أرتيستيك، الطبعة الأولى 2007، ص 99.

[2] سورة الزلزلة، الآية 06-07-08.

أمام كل عمل من أعماله إرتعاشة ذلك الميزان الدقيق الذي ترجح به الذرة أو تشيل !"[1]، إنه مثقال الذرة الذي بإمكانه أن يغير قدر إنسان، وبإمكانه أن يمنحه خيرا مقيما أو عذابا سرمديا، ومن ثمة فقد كان لابد للشاعر طلال ضيف، أن يختار هذه الصورة الذي يمكن من خلالها للذرة أن يكون لها وزن بإمكانه أن يتدفق ويتعاظم ليساوي آلاف الأطنان، وأكثر ولذا نجده يقول أن مثقال حبة العشق تلك استطاعت أن تبعث على النور والخير حتى أنها أذهلته.

خاتمة:

إن الشعر العربي المعاصر شعر وارف عامر بمختلف الظلال والصور والتناصات، ففيه يمكن لمختلف الرؤى والتصورات والتناقضات والأيديولوجيات أن تلقي، وتتعايش، وتستمر فيه ومن خلاله، ولأن للصورة الشعرية أهمية كبرى كونها تعد القالب التخييلي الذي تصب فيه اللغة، فتتشكل وتتحرك وتتمظهر للمتلقي، فإن تركيز الشعراء المعاصرين عليها يعد إسهاما وإثراء للمكون الشعري ، ومن ثمة وبغية الخروج من الابتذال و عدم الوقوع في فخ التكرار والاجترار، يلجأ الشعراء إلى توظيف كل ما من شأنه أن يعد مجددا ويخدم مصالحهم الشعرية، التي غايتها التأثير والإمتاع وتوصيل الفكرة والرسالة.

ولأن التأثير لا يتأتى إلا بفعل الخلق والإبداع الذي بإمكانه وحده أن يستحوذ على المتلقي ويستفزه ويصيبه بنوبة السؤال والاستفهام والرغبة في البحث والتقصي عن الدلالات والمكنونات، خلف النسيج اللغوي، ومن ضمن

[1] سيد قطب ، في ظلال القرآن، مرجع سابق، المجلد السادس، ص 3956.

أفعال الخلق التي يدأب الشعراء المعاصرون عليها، هو توظيف الصورة القرآنية، بما تكتنفه من كثافة وإشعاع دلالي لا نظير له في مختلف الصور الأخرى.

فهرس المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

1- أحمد درويش ،عزة جدوع، البلاغة القرآنية ، دراسة في جماليات النص القرآني، سلسلة علوم البلاغة العربية، الطبعة الأولى،2010م.

2- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مريولي القاهرة ، الطبعة 1987م.

3- الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ومصطفى البالي الحلبي، القاهرة، 1948م.

4- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992م.

5- طلال ضيف، حديث الرمل، منشورات أرتيستيك، الطبعة ألأولى2007م.

6- ماهر دربال، الصورة الشعرية في ديوان أنشودة مطر لبدر شاكر السياب، مطبعة السفير، تونس

7- محمد الفاضلي، المكتبة العصرية بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003م.

8- محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، أطروحة دكتوراة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تلمسان،1995م.

9- محمود درويش، الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، 2004م.

10- محمد طيبي ، فوق المعنى، منشورات أرتيستيك، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007م.

11- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983م.

12- نزار قباني، قصائد متوحشة، ، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثامنة عشر ، 2001م.

13- صلاح فضل، صور القراءة وأشكال التخيل، الجزء الثاني، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى 2007م.

14- عبد الكريم قادري، فاصلة، دار الكاتب للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ، 2012م.

15- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، الطبعة الثامنة، 1982م.

16- عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر 1981م.

17- عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان، 1986م.

18- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة، 1980م.

19- سيد قطب، في ظلال القرآن. دار الشروق، بيروت، الطبعة العاشرة، 1982م.

20- سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصف الجنابي، مالك ميري ، سلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد للنشر ،بغداد،1982م.